

Ricardo Monti: la re(escritura) incesante

Por Liliana López

Las últimas dos producciones de Ricardo Monti, una de las cuales se estrenará en 2003, resultan un provocador estímulo para la reflexión sobre la problemática de la escritura y la reescritura dramática.

El teatro ofrece diferentes versiones del hombre y del mundo, a veces en el interior de la textualidad de un mismo dramaturgo. Tal es el caso de la provocativa escritura de Ricardo Monti, que desde 1970 (*Una noche con el Sr. Magnus & hijos*) aporta nuevos desafíos a sus receptores. Atravesada por símbolos, generadora de potentes imágenes, poblada por portadores de un discurso cuya carga poética se recorta, inusual, entre el panorama de una escena local donde el realismo parece resistir al paso del tiempo y a la irrupción de nuevos códigos de representación.

Seguimos el derrotero de esta textualidad para replantear nuevas hipótesis de lectura, una de las funciones que la crítica no debiera relegar ni soslayar. Cada nuevo texto o la reescritura de uno

anterior como lo es *Finlandia* - cuyo estreno nos permite referirnos a la puesta en escena- obliga a repensar la serie, suscita otros enigmas a resolver y parece enunciarse para provocar este movimiento retrospectivo. De este modo, *No te soltaré hasta que me bendigas* (*Hotel Columbus*), de 1999, altera el sistema todo, desordena un cierto arreglo en el cual predominaba la construcción de una cosmovisión donde el hombre aparece inmerso en la historia, juez y parte en escalas diferentes, pero protagonista al fin.

Rituales de pasaje: hacia la catástrofe

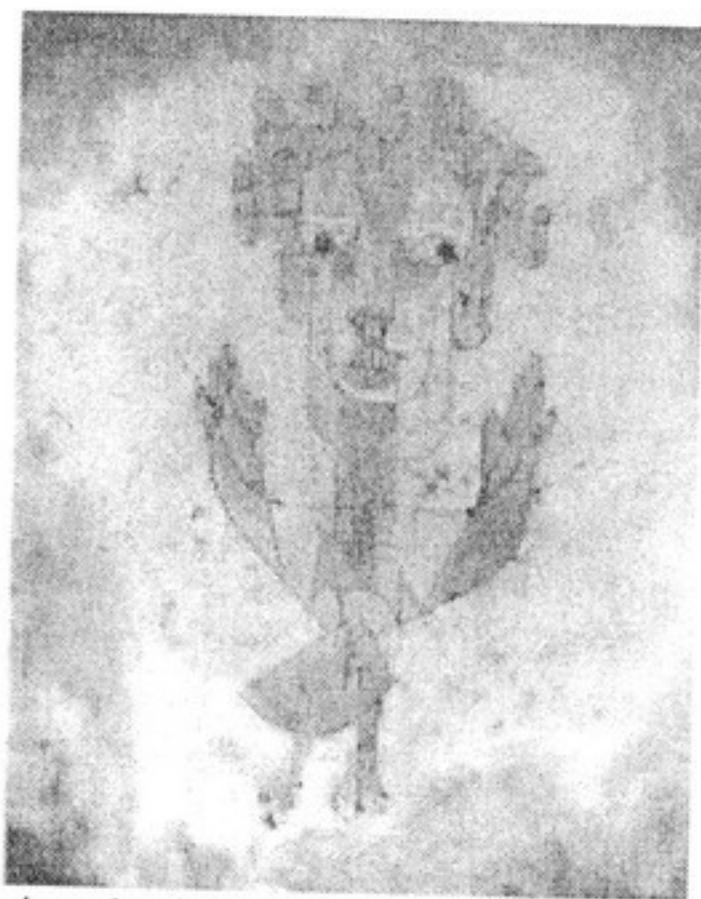
*El concepto de progreso debe basarse
en la idea de catástrofe.*

*La catástrofe es que todo continúe
como antes.*

Walter Benjamin. *Ángelus Novus.*
Saggi e frammenti.

A la visión lineal y progresiva, Mircea Eliade contrapone la concepción arcaica, primitiva, propia del hombre *ahistórico*, cuya actitud era negativa frente a la historia, a la que identificaba con el sufrimiento; su actitud frente a ella era la de negarla, a partir de la abolición periódica, o mediante el otorgamiento de un significado metahistórico a los acontecimientos. La identificación negativa, en Walter Benjamin, se asocia a la idea de “catástrofe”, y encontró una manera de explicación iconográfica a partir de un cuadro de Paul Klee, el *Angelus Novus*. En la novena tesis de la filosofía de la historia interpreta la imagen de este modo:

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Muestra a un ángel que parece estar a punto de alejarse de algo en que está fijando la mirada. Sus ojos contemplan fijamente, su boca abierta. Así debe ser el aspecto del ángel de la historia. Su rostro, vuelto hacia el pasado. Donde nosotros vemos una cadena de acontecimientos, él ve solo una única catástrofe que acumula ruina sobre ruina y la arroja a sus pies. Al ángel le gustaría quedarse, despertar a los muertos y recomponer lo que ha sido destrozado.



Angelus Novus, de Paul Klee

Pero una tempestad sopla desde el Paraíso, que se ha prendido entre sus alas, y es tan fuerte que ya no puede cerrarlas. Es una tempestad que lo empuja hacia el futuro, hacia donde vuelve su espalda, mientras el montón de ruinas delante suyo sube hasta el cielo. Y es a esta tempestad que llamamos progreso.

La extensión de la cita se justifica porque consideramos que en uno de sus últimos textos —aún no estrenado— Monti ha construido una formidable y ambivalente maquinaria textual a partir de una idea semejante. En *No te soltaré...* el motor de la historia se ha detenido, señalando, no un final, sino escenificando una estación en un recorrido circular y eterno, aun-

que el desenlace, en un nivel aparente, se crispe en tragedia cuya alternativa (¿crimen, accidente, suicidio?) lo determinará cada lectura.

Ubicada la acción en un escenario neutro y despersonalizado —un hotel— y con personajes actuales —un custodio del poder y un travesti—, el cruce entre ambos remite a otros escenarios y se amplifica hasta la escena originaria, narrada en la Biblia: el encuentro y lucha de Jacob con un ángel o con la misma divinidad que le otorga un nuevo nombre (*Génesis*, 32). Además de la frase/ cita bíblica que da título a la pieza, se suman otros elementos que remiten a la entidad mítica del “enviado” o mensajero. En la misma etimología del nombre del hotel “Columbus” (paloma, mensajero), reenvía a un lugar de tránsito, de cruces ocasionales. El espacio dramático desterritorializado que se inserta, por las referencias verbales, en una extraescena que remite —siguiendo el paratexto bíblico— a Sodoma, en una primera instancia:

Sarah- (...) ¿Cómo entré...? Su pregunta tiene dos partes. Primero, cómo logré sortear con vida el barrio de malandras, prostitutas, rufianes y travestis en medio del cual se alza este Gran Hotel Columbus... Es curioso que

un hotel de tanta categoría se haya construido en un barrio así, ¿no cree? ¿O habrá sido al revés? El barrio creció alrededor... Dinero, lujo, poder, arrastran como su sombra lo contrario... La luz y la oscuridad se necesitan y se atraen... Y no lo digo sólo metafóricamente... Si toda esa fauna rodea el Gran Hotel como un anillo de inmundicia es porque aquí encuentran a sus más fervorosos clientes... (206)

mientras que la segunda instancia explicativa de Sarah, aún más críptica, habla de una reunión de presidentes (de uno de los cuales sería custodio Roca), planteando el enigma de su ingreso al sitio:

De *toute façons*, ese no podía ser el problema mayor, porque para esta cumbre de Presidentes toda la escoria por supuesto fue expulsada... Y créame que pasaron un peine muy fino... Pero, entonces, se preguntará usted, ¿cómo logré sortear el ejército de custodios, el anillo de hierro...? (207)

Presencia silenciosa, la respuesta es que siempre estuvo ahí, esperando a Roca, no al guardaespaldas, sino a su homónimo, el Presidente Roca. A partir de esta revelación, los personajes se

“transforman” en otras identidades y se “trasladan” a otros escenarios, a otra temporalidad: Sarah/travesti será la actriz Sarah Bernhardt, quien en sus extensas giras llegó en dos ocasiones -1883 y 1893- a una Argentina en pleno proceso de construcción de un ideal político inflamado de progreso y de ocupación territorial interna. La posible relación entre ambos permitirá replantear la conexión entre el teatro y el poder, cuya versión última resulta una réplica desvalorizada, en el pasaje de la fórmula de presidente a custodio, de actriz “diva” a travesti. Las identidades que subsisten en los nombres se retrotraen a escenas fundacionales de la nación: la cita de “La cautiva” de Esteban Echeverría reenvía al amenazador desierto, y a la vez, al teatro en tanto palabra pronunciada y ficción de ficción. El arte y el poder entrelazados desde siempre, la política y el teatro, aparecen como referencias metadiscursivas en una constante puesta en abismo del discurso teatral, que al mismo tiempo que se autopaodia, atraviesa otros discursos. En lo que se refiere a las poéticas teatrales, el naturalismo y el realismo son las más cuestionadas a partir de la sospecha sobre la relación que pretenden entablar con el referente, y su inversión, la teatralidad del poder:

Sarah.- No me diga, Roca, que usted es de esas personas vulgares que confunden actuar con fingir.

(Breve pausa)

Actuar es uno de los estados de la verdad. *(Repentinamente frívola)* ¡Pero se lo tengo que decir yo a usted, que es uno de los grandes cómicos de nuestro tiempo...! (209)

La política como ficción, simulacro que supera al arte porque se sustenta en el poder cuyo único peligro sería su ausencia -la “falta”- avasalla las fronteras de la temporalidad en el discurso emitido por uno de sus personeros:

Roca.- Yo también la entiendo, Sarah. Muchas veces yo también me siento un actor, perdido en su representación. Vivo en medio de un decorado y todo es simulación... Un decorado infinito que una multitud burlesca se empeña en levantar rápidamente a mi paso. Toda esa gente en calles de cartón... Soy partiquinos, y estoy seguro que se ríen a mis espaldas... Me asusta la irrealdad en que vivo, Sarah. Tengo un miedo espantoso. Tengo miedo a que de pronto ese público se retire y yo quede solo en medio de un espacio vacío... (212)

El otro eje es el erotismo, que envuelve, como una telaraña fascinante, a todo tipo de "público": "Presentarte así, a plena luz del escenario. Enfrentarte a tanto deseo viril. Cuando apareciste se cortó el aire, el regimiento entero quedó sin respiración. El silencio te untó como aceite, resaltó tu brillo" (210); este "juego" entre la ficción y la realidad es puesto en cuestión al disolverse sus fronteras en varios niveles: por ejemplo, el travesti-Sarah (Bernhardt) que cree haber vivido situaciones de uno de los personajes que interpretó -la cautiva- mientras Roca le recuerda que, precisamente por su gestión, "Ya no había malones, Sarah. Habíamos exterminado a los indios" (211).

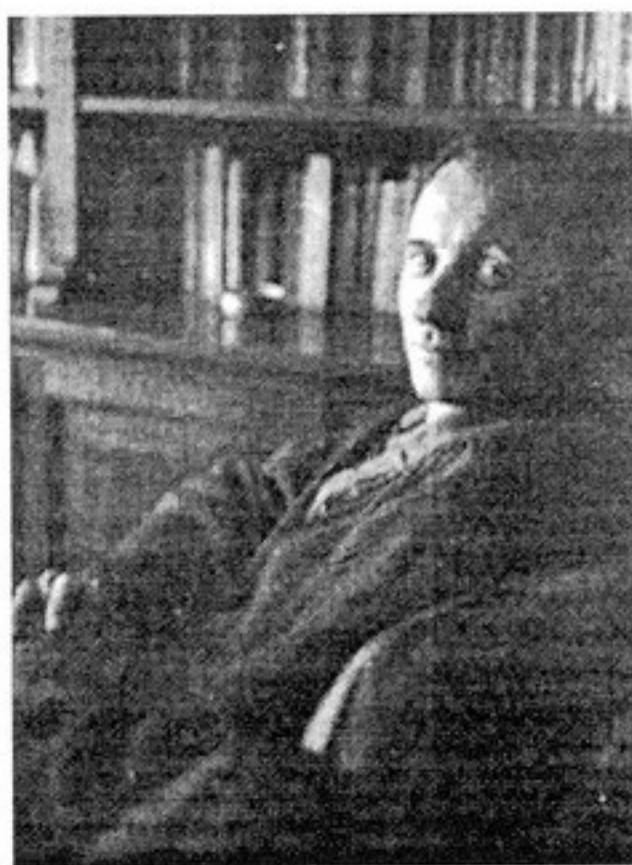
Sueño y realidad, olvido y memoria, palabra y silencio, devenires, constituyen las piezas de un artefacto textual que transita permanentemente a través de la mediación simbólica condensada bajo el emblema del *pasaje*; entre mundos paralelos, entre tiempos distantes y bajo sucesivas metamorfosis, donde a través de la repetición, sin embargo, se observa la degradación que precede a la catástrofe. En este caso, lograda con un mínimo de recursos escénicos, lo que acrecienta la teatralidad y el dinamismo de las situaciones.

Con la excepción de *Asim-*

ción, la arquitectura de las otras piezas de Monti se basaba en la complejidad y la heterogeneidad de materiales discursivos, estéticos y escénicos. *No te soltaré...* promete un interesante desafío escénico-actoral a la hora de dirimir el duelo entre las dos únicas, y a la vez múltiples, figuras que la protagonizan. Hasta entonces, la lectura como sucedáneo de la escena ratifica, una vez más, a Ricardo Monti como un sólido e inquietante escritor de teatro.

De *Una pasión sudamericana* a *Finlandia*

Con *Una pasión sudamericana* (1989) se produjo un punto de giro con respecto a la concepción histórica en la textualidad de Monti: entre la borrosa referen-



Ricardo Monti

cialidad histórica de ciertos personajes (el Brigadier, el Loco) y situaciones (la noche previa a gran batalla final), las problemáticas de la escritura, el sueño y la locura se entrelazan poéticamente, difuminando los rasgos que caracterizan el relato historicista; el punto de vista se desdobra y se multiplica, alienado, entre el discurso omnipotente del Brigadier, que trata de fijarlo mediante la escritura, y la teatralidad de los bufones: discursos paralelos, su función es glosar, parodiar y subvertir el discurso oficial. La carnavalización frente al discurso único, la locura que corroe a la razón, así como el insomnio o la pesadilla. Los hechos históricos (el ajusticiamiento de los amantes) son explicados a partir de otros parámetros, invisibles, obturados para el discurso oficial, pero cuyo peso es puesto aquí de relieve. La carga de locura que transita el discurso y el ejercicio del poder estalla en la imagen de

Barrabás, incitando a la sospecha sobre lo fáctico, el ‘acontecimiento’¹.

Ante la reescritura de esta pieza, que dio origen a *Finlandia* (2001) podemos preguntarnos si se trata de una versión de la primera o de un texto independiente: a nuestro entender, el primero opera como paratexto del segundo, por varias razones. En principio, por las operaciones de condensación de la fábula, intriga y el número de los personajes, ya que en *Finlandia* han desaparecido Canning, Barrabás, algunos de los escribientes, y los cuatro bufones se han transformado en una pareja de siameses, los *Mezzogiorno*²; en segundo lugar, se ha producido, con respecto a *Una pasión...* una pérdida de referencialidad espacio-temporal y de sus correlatos histórico-políticos. *Finlandia* es un espacio desterritorializado, un “país en el fin” (del mundo), que connota aisla-

miento, condiciones extremas de escasez y de rigor climático, que en la puesta en escena de Mónica Viñao³ se han traducido como un no-lugar: espacio prácticamente vacío, fondo negro y profundo, ausencia de ruidos (presentes en el tex-



Finlandia

to dramático) como signos indiciales de lluvia, truenos, batalla. Un espacio de encierro, cuya oclusión se manifiesta en que los personajes no salen del espacio escénico, contradiciendo manifiestamente al código verbal. Beltrami ("bella maquinación") es un devenir textual del Brigadier, un rey al que el poder excede, como las dimensiones del trono-sillón amorfo que simboliza su *status*: único elemento que puebla el espacio, a los ojos de los espectadores revela la falta de atributos que Beltrami no percibe. Sobre él, debajo y a su alrededor se desplegarán las acciones del Ayudante (otra síntesis de dos personajes en el texto dramático), de los siameses, y de aquel que tiene que decidir sobre el destino de los amantes, en un tiempo remoto, a fines de la Edad Media y comienzos del Renacimiento. La temporalidad también nos remite a una frontera entre dos formas de pensamiento y de cultura, donde lo viejo deberá dar paso a lo nuevo inexorablemente, pero no sin resistencia y constituye un alejamiento de aquella historicidad local (Buenos Aires, última etapa del gobierno de Rosas) que presenta el paratexto.

La representación interna de los siameses tiene como función primaria la de echar luz sobre los caminos recorridos por los amantes a través del Infierno, el

Mundo, el Purgatorio y el Paraíso; la alegoría dantesca estará a cargo de un fenómeno: dos seres atrapados en un cuerpo, dos sexos pegados, dos hermanos inseparables. La puesta en escena lo resolvió con la pareja separada, pero al mismo tiempo ligada a través de los movimientos, desplazamientos, y estados que fluyen de uno a otro. Por eso el Mezzogiorno masculino puede emitir un discurso propio del femenino, y también se da la posibilidad inversa, sosteniendo un ritmo coreográfico y una elocución poética, propuestas por la directora a partir de la metodología de origen oriental⁴.

Los siameses sostienen la focalización de la puesta a través de sus posiciones centrales en el espacio y de la iluminación; su vestuario andrógino y el maquillaje que intenta asemejar el rostro a la máscara, los movimientos medidos y armoniosos, así como la palabra cantada, constituyen una elección de la directora que amplificó la propuesta textual hacia una puesta intercultural mediante la utilización de estas características del teatro oriental. Los componentes occidentales subsisten en los materiales culturales del texto, que presenta relaciones intertextuales con la Biblia —especialmente el *Cantar de los Cantares*, *La divina comedia* y la tradición

provenzal del amor, cuando la palabra reemplaza y “consagra la supresión imaginaria del cuerpo”; si esto puede ser fechado a partir del siglo XI, Foucault ha demostrado que la locura no es anterior al Renacimiento, por lo que Eduardo Grüner (1995) se pregunta qué representa la “locura de amor”:

¿Quizá la *renegación* de la palabra y del contrato en aras de una fusión imposible de los cuerpos silenciosos?

De cualquier modo, -y la literatura, como otros modos de lo ficcional, da suficiente testimonio de ello- hay tanto en el amor como en la locura un sustrato común y horroroso: algo de un retorno de lo *real* (en el sentido de una Verdad en estado puro, despojada de palabras que la articulen simbólicamente) que puede conducir al suicidio y/o al asesinato, ante la impotencia para producir un discurso -es decir, una *distancia*- que distinga al sujeto del objeto.

En este caso, la muerte, el crimen que se anuncia como proyección y *fatum* histórico, estará a cargo del poder que no tolera lo que se aparta de su legalidad: el amor imposible -el cura Ladislao

Gutiérrez y Camila O’Gorman en el paratexto- al que se cataloga de locura, se debe expulsar del cuerpo social al que “contamina” o contagia, tal como le sucede a Beltrami a través de lo que ve representado por los Mezzogiorno. El teatro dentro del teatro produce un doble efecto, una bidireccionalidad hacia el espectador y hacia sus receptores internos, sobre los que ejerce una extraña fascinación en su legalidad efímera. Sólo la letra impresa parece conjurarlo, ya sea como orden de fusilamiento o como relato histórico, y Beltrami parece conocer el poder de este antídoto. Por eso, aunque él no es capaz de escribir, dicta en forma paralela y sostenida a su ayudante-escribiente, lo que perdurará a través de los tiempos. En la puesta no hay elementos de escritorio, no hay papel ni pluma: el cuerpo del actor, congruente con la economía de la propuesta, los reemplaza mediante íconos gestuales. Sin embargo, el *dictamen* final -en forma de *dictatum*- subsiste en todo su horror, porque el relato histórico lo ha confirmado y no hay reversibilidad posible. Lo que puede leerse como una renovada versión de la antigua oposición entre lo escrito y lo hablado⁵. Por una lado, entre la ausencia que evoca lo escrito, y por el otro, la presencia de los cuerpos y de la

palabra pronunciada en el hecho teatral; a su vez, otra forma de tensión entre lo imperecedero y lo fugaz.

Liliana B. López. Profesora y Licenciada en Letras, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, dedicada a la investigación teatral sobre la que posee varias publicaciones. Actualmente se desempeña como docente en el Departamento de Artes Dramáticas del IUNA, y es integrante del Área de investigación teatral del Instituto de Artes del Espectáculo (UBA)

BIBLIOGRAFÍA

DERRIDA, Jacques. *De la gramatología*, Siglo XXI, México, 1998.

FISCHERLICHTE, Erika. “El cambio en los códigos teatrales: hacia una semiótica de la puesta en escena intercultural”, en *Gestos*, IV, n° 8, (noviembre). pp. 11-32, 1989.

GRÜNER, Eduardo. “Fragmentos de amor, de locura, de muerte”, en *SYC*, N° 6, Buenos Aires (agosto) pp. 173-182, 1995.

SAGASETA, Julia Elena. “Los límites del poder: En torno a *Una pasión sudamericana*”, en *Boletín del Instituto de Artes Combinadas*, VIII. pp.19-21, 1990.

CITAS

¹ Para el análisis de *Una pasión sudamericana*, remitimos a Julia Elena Sagaseta (1990)

² Etimológicamente, “mediodía”, tanto el sol en su punto más alto como la región del sur de Europa. El contraste calor/frío se construye a partir del *oxímoron* propio de la última etapa de la textualidad de Monti, que hemos analizado en diversos trabajos.

³ Ficha técnica: Beltrami (Cutuli), Mezzogiorno femenino (Andrea Bonelli), Mezzogiorno masculino (Ignacio Gadano), Ayudante (Jorge Rod). Dirección general: Mónica Viñao- Sala: La Trastienda. (2001-2002)

⁴ Nos referimos al “método Suzuki” que Mónica Viñao ha difundido en nuestro sistema teatral. En este caso, la confluencia de este método, visible en los Mezzogiorno, con el occidental que presentan los otros dos actores, convierten a la puesta de *Finlandia* en lo que Erika Fischer-Lichte (1989) denomina “intercultural”.

⁵ El origen y las consecuencias de esta oposición ha sido analizada en numerosos trabajos por Jacques Derrida, y especialmente en *De la gramatología*.